



**HAL**  
open science

## Écrire avec les voix des autres : quels enjeux éthiques derrière le “ beau documentaire ” ?

Fanny Dujardin

► **To cite this version:**

Fanny Dujardin. Écrire avec les voix des autres : quels enjeux éthiques derrière le “ beau documentaire ”?. Le désir de belle radio aujourd’hui / le documentaire, Nov 2021, Montpellier, France. hal-03747185

**HAL Id: hal-03747185**

**<https://hal.science/hal-03747185v1>**

Submitted on 7 Aug 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Fanny Dujardin

PRISM, Aix Marseille Université, CNRS

Colloque « Le désir de belle radio aujourd'hui : le documentaire<sup>1</sup> »

## Écrire avec les voix des autres :

### quels enjeux éthiques derrière le « beau documentaire<sup>2</sup> » ?

#### Introduction

Le documentaire radiophonique s'inscrit dans un ensemble d'écritures contemporaines marquées par un « retour du réel<sup>3</sup> ». À Radio France, c'est dans les années 70 que l'*Atelier de création radiophonique (ACR)* créé en 1969, puis les *Nuits magnétiques* (1979) s'attachent à mettre en onde des voix multiples avec une intention artistique. À la différence de la majorité des émissions de l'antenne nationale, qui accueillent les paroles de personnalités des sphères politiques ou culturelles, ces émissions vont faire entendre des voix « anonymes<sup>4</sup> » et documenter des vies ordinaires. Colette Fellous, productrice aux *Nuits Magnétiques*, dit ainsi considérer la radio comme « un roman avec la voix des autres, et le bruit du monde<sup>5</sup> ». Collectant et agençant ces voix pour produire des récits à « référentialité forte<sup>6</sup> », les documentaristes sont confrontés à des enjeux éthiques indissociables de l'esthétique de leurs créations. La pratique documentaire engage leur responsabilité vis-à-vis des personnes

---

1. Ce colloque était organisé par Éliane Beaufils (Paris 8), Christophe Deleu (université de Strasbourg, Centre universitaire d'enseignement du journalisme/Sage, et auteur radio), Pierre-Marie Héron (Montpellier 3) et Florence Vinas-Thérond (Montpellier 3), avec le concours d'Irène Omélianenko, documentariste et ex-conseillère de programme pour le documentaire et la création sonore à France Culture, en partenariat avec l'Institut national de l'audiovisuel (INA) et Addor.

2. Texte issu de la communication prononcée lors du colloque « Le désir de belle radio aujourd'hui : le documentaire », le 16 novembre 2021 à Montpellier. La présente version diffère légèrement de celle publiée sur le site Komodo 21 (<http://komodo21.fr/ecrire-avec-les-voix-des-autres-quels-enjeux-ethiques-derriere-le-beau-documentaire/>), mais correspond au texte qui figurera dans les actes du colloque. Ceux-ci paraîtront aux presses universitaires de Rennes, courant 2023.

3. FOSTER Hall, *Le retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, Y. Cantraine, F. Pierobon et D. Vander Gucht (trad.), Bruxelles, la Lettre volée, 2005

4. voir DELEU Christophe, *Les anonymes à la radio : usages, fonctions et portée de leur parole*, Bruxelles, De Boeck, 2006

5. FELLOUS Colette, « Le roman des voix. Entretien avec Christophe Deleu », *Komodo 21*, Nuits magnétiques (1978-1999) : la part des écrivains, n° 13, 2021 (en ligne : <http://komodo21.fr/le-roman-des-voix-entretien-avec-christophe-deleu/> ; consulté le 12 mai 2022)

6. CAILLET Aline et POUILLAUDE Frédéric, « L'hypothèse d'un art documentaire », *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 9.

enregistrées à l'étape du tournage, comme à celle du montage. Quelles sont alors les techniques pratiquées par les documentaristes pour aménager la situation d'enregistrement et le récit sonore en vue de l'accueil de ces voix ? Cette contribution propose de dégager quelques outils pour rendre compte de la diversité de leurs positionnements et d'interroger la possibilité, sinon d'une réflexion déontologique, du moins d'un travail réflexif sur les manières d'enregistrer et de diffuser les mots d'autrui, à l'heure où la popularité et l'économie du podcast sont en pleine expansion<sup>7</sup>. Après un retour sur quelques bases théoriques situant cette réflexion dans un dialogue avec les sciences sociales, j'analyserai trois pratiques de mise en récit des voix des autres, et les ethos d'auteur ou d'autrice qu'elles impliquent.

## **1. Enjeux éthiques de la pratique documentaire : quelques notions définitoires**

### **1.1. Un art radiophonique de terrain**

En 1972, René Farabet, qui participe, au cœur de l'ACR, à l'invention d'un art spécifiquement radiophonique écrit : « le monde est le studio de demain<sup>8</sup> ». Cette expression inscrit l'écriture sonore documentaire dans le « tournant ethnographique » des arts « engagés » décrit par Hal Foster<sup>9</sup>. À la faveur de l'arrivée du Nagra, enregistreur portatif qui rend techniquement possible cette sortie du studio, ainsi que d'une reconfiguration des rapports entre disciplines artistique et anthropologique, et dans le sillage des mouvements sociaux de 1968, le micro est désormais conçu comme un outil documentaire. Une radio « d'expression<sup>10</sup> », pour reprendre les termes de Yann Paranthoën, ou de « création<sup>11</sup> », comme la désigne Kaye Mortley, va ainsi devenir un art sonore de terrain. Les auteurs et autrices radiophoniques enregistrent désormais les voix des « autres » c'est-à-dire de personnes réelles dont l'approche documentaire fait des « acteurs

---

7. Selon l'institut de recherche américain Nielsen et l'étude Infinite Dial de Edison Reseach, le nombre de podcasts disponibles dans le monde est passé entre 2018 et 2021 de 500 000 en 2018 à 2 millions (ce qui représente environ 48 millions d'épisodes), soit une augmentation de 400%. Les écoutes également ne cessent d'augmenter : entre 2018 et 2020, sur un panel de 20 pays, une étude du Reuters Institute note une augmentation de l'écoute de 3 points avec 31% d'auditeurs réguliers (écoutant un podcast au moins une fois par mois). Toutes les études signalent que les auditeurs réguliers ont majoritairement moins de 35 ans et appartiennent aux catégories socioprofessionnelles les plus favorisées. N. NEWMAN *et al.*, *Reuters Institute Digital News Report 2020*, Oxford, Reuters Institute for the Study of Journalism, 2020 ; R. WINN, « 2021 Podcast Stats & Facts », sur *Podcast Insights*, 28 décembre 2021 (en ligne : <https://www.podcastinsights.com/podcast-statistics/> ; consulté le 13 juin 2022)

8. FARABET René, *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*, Arles, Phonurgia nova, 1994, p. 21

9. FOSTER Hal, « L'artiste comme ethnographe ou la "fin de l'histoire" signifie-t-elle le retour à l'anthropologie ? » dans *Face à l'histoire, 1933-1969*, Paris, Flammarion/Centre Georges Pompidou, 1966, p. 498-505.

10. cité par Christian Rosset dans *Yann Paranthoën : l'art de la radio*, Christian Rosset (dir.), Arles, France, Phonurgia nova, 2009, p. 11

11. MORTLEY Kaye, *La tentation du son*, Arles, Phonurgia nova éditions, 2013, p. 15

sociaux » (*social actors*), et des « joueurs culturels » (*cultural players*), selon Bill Nichols<sup>12</sup>. En tant qu'elle « transform[e] [...] la vie des autres en terrain<sup>13</sup> », la relation documentaire engage alors la responsabilité des documentaristes. D'une part parce que leur présence et la diffusion de l'œuvre sont susceptibles de bouleverser l'existence des protagonistes – qui y livrent parfois des récits intimes – et d'autre part, parce que la relation d'enregistrement, à l'instar de toute relation ethnographique, est une relation sociale potentiellement asymétrique et porteuse de rapports de pouvoir. À quelques exceptions près<sup>14</sup>, le documentaire sonore prend le plus souvent pour protagonistes des personnes ordinaires qui ne font pas profession de parole, et notamment issues de catégories sociales dont les voix sont peu représentées médiatiquement. Les documentaristes qui sollicitent cette parole, en particulier quand ils et elles travaillent pour un média où les professions intellectuelles sont fortement représentées, tel que France Culture, peuvent ainsi être perçus comme détenteurs d'une autorité et exerçant une injonction au récit sur les personnes enregistrées. Le projet de représenter de l'altérité est donc loin de garantir que de l'œuvre sonore soit politiquement du côté des dominés. Comme l'écrit Hal Foster, « ce rôle de quasi-anthropologue dévolu à l'artiste peut tout aussi bien conduire à asseoir l'autorité ethnographique qu'à la contester, à échapper à la critique institutionnelle aussi souvent qu'à la renforcer.<sup>15</sup> » Par ailleurs, tout comme la relation ethnographique, la relation documentaire n'est pas dépourvue d'un « cynisme » par lequel l'enquêteur encourage les autres à participer à l'enquête, à se dévoiler, à opérer une série de dons qui tiennent aussi du « vol », dans la mesure où l'instigateur de l'enquête encaisse seul les bénéfices symboliques de la parole livrée<sup>16</sup>. S'il est possible d'imaginer des contre-dons pour balancer la spoliation des participants (par exemple, la disponibilité d'écoute de l'enquêteur), il n'en reste pas moins que la pratique documentaire constitue, en terme éthique, « une *prise de risque* qui commence dans la relation d'enquête et se prolonge dans le travail d'écriture<sup>17</sup> ».

## 1.2. Polyphonie du documentaire sonore

---

12. NICHOLS Bill, *Introduction to documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, p. 5

13. CLAIR Isabelle, « Faire du terrain en féministe », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 213, Le Seuil, 2016/3, p. 69

14. On peut citer le travail de Pascale Pascariello sur les exilés fiscaux, diffusé sur Arte Radio (« Mamie offshore », 2010, 5mn, « Home suisse home », 2013, 4mn, « Plus belge la vie », 2014, 10mn), et France Culture (la série « Tous en Suisse », dans l'émission *Les Pieds sur terre*, 11-16 mars 2013, épisodes de 28mn).

15. FOSTER Hall, « L'artiste comme ethnographe, ou la "fin de l'Histoire" signifie-t-elle le retour à l'anthropologie ? », art. cité., p. 503

16. SCHWARTZ Olivier, *Le monde privé des ouvriers. Hommes et femmes du Nord.*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 50-57

17. FASSIN Didier, « Introduction. L'inquiétude ethnographique », dans D. Fassin et A. Bensa, *Les politiques de l'enquête*, Paris, La Découverte, 2008, p. 13

La documentaire sonore a en commun avec les « livres de voix<sup>18</sup> » et les recueils d'entretiens produits en sciences sociales<sup>19</sup> un caractère polyphonique, car il est fondé sur une pluralité de discours rapportés. Mais les voix du documentaire radiophonique ont pour spécificité de rester sonores dans l'œuvre diffusée. Elles signifient doublement : du fait de leur activité énonciative (par laquelle elles tiennent un discours ou livrent un récit) mais aussi par la myriade d'indices qu'elles manifestent, malgré elles, en *sonnant*. En l'absence d'image, la voix enregistrée manifeste d'abord l'existence singulière d'une personne : elle tient lieu de « visage », au sens de Levinas, c'est-à-dire de « présence en face<sup>20</sup> » de l'autre. Mais cette présence est immédiatement caractérisée par un « phonostyle<sup>21</sup> » qui varie en effet en fonction du genre, de l'âge, de l'origine géographique, ou de la classe sociale. Le son de la voix participe donc à définir le protagoniste du documentaire, mais aussi à le situer dans un espace social où la parole est monnaie d'échange. La sociolinguistique bourdieusienne a montré que les manières de parler sont tributaires d'une économie des échanges linguistiques où s'exerce une hiérarchisation des voix : « parler, c'est s'approprier l'un ou l'autre des *styles expressifs* déjà constitués dans et par l'usage et objectivement marqués par leur position dans une hiérarchie des styles qui exprime dans son ordre la hiérarchie des groupes correspondants.<sup>22</sup> » Il existe alors une inégalité proprement vocale par laquelle on reconnaît à certaines voix plus de légitimité qu'à d'autres et le documentaire sonore, en tant que forme polyphonique est inéluctablement pris dans ces conflits linguistiques et sociaux.

Mais cette polyphonie discursive et sonore est aussi une ressource poétique. Le documentaire radiophonique relève, comme le roman tel que le décrit Mikhaïl Bakhtine, d'une expression « plurilingue » au sens où « c'est précisément la diversité des langages, et non l'unité d'un langage commun normatif, qui apparaît comme la base du style<sup>23</sup> ». Par cette absence d'un langage de référence, la prose romanesque exprime selon Bakhtine « une sensibilité à la concrétion et à la relativité historique et sociale de la parole vivante », par laquelle elle « s'empare du mot, chaud encore de sa lutte, de son hostilité, du mot point résolu encore, déchiré

---

18. Voir LECACHEUR Maud, « Une archéologie du livre de voix », *Fabula / Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, Acta Fabula / Équipe de recherche Fabula, 2022 (en ligne : <https://www.fabula.org:443/colloques/document8102.php> ; consulté le 10 mai 2022)

19. Dont un exemple ayant fait date est BOURDIEU Pierre *et al.*, *La misère du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1993

20. LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, Paris, Livre de Poche, 1990.

21. « Phonostyle : style sonore perçu en tant que caractéristique d'un individu, d'un groupe social ou d'une circonstance particulière. », ANTOINE Frédéric (dir.), *Analyser la radio : méthodes et mises en pratique*, Louvain-la-Neuve, De Boeck supérieur, 2016, p. 239.

22. BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 41

23. BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 129.

entre les intonations et les accents hostiles, et, tel quel, le soumet à l'unité dynamique de son style<sup>24</sup>. » La représentation des voix est alors loin d'être neutre sur le plan politique, a fortiori quand le documentaire sonore prétend donner à entendre « la voix des délaissés<sup>25</sup> ». La prise de son est également déterminante dans ce jeu plurilingue : le choix du micro, le contexte d'enregistrement, ou l'espace sonore dans lequel la parole est captée, sont autant de choix stylistiques qui contribuent à définir les valeurs relatives des voix dans l'économie du récit. À titre d'exemple, dans un article sur « Les mondes du travail dans les documentaires de France Culture, années 1980-1990 », Cécile Morin remarque que les voix des travailleurs manuels sont systématiquement captées dans leur environnement de travail, ou entourées de bruits au montage, tandis que les voix des intellectuels sont enregistrées dans « l'acoustique neutre d'un bureau ou d'un studio », ce qui « contribue à mettre en valeur le contenu sémantique de leurs paroles au détriment de ses composantes acoustiques, et à [leur] conférer de fait une portée d'ordre général et atemporel<sup>26</sup> ».

### 1.3. Une « praxis globale »

Face aux questions indissociablement poétiques et éthiques que soulève le recueil des voix anonymes, comment se positionnent les documentaristes ? Il n'y a pas dans le domaine du documentaire sonore de déontologie commune explicite comme il peut en avoir en sociologie et en anthropologie où l'enquête de terrain est régie par des comités d'éthique. Les pratiques et les positionnements moraux varient donc d'un documentariste à l'autre, notamment en fonction de leur appartenance professionnelle et de la manière dont ils et elles se définissent, avec en particulier un clivage entre journalistes et auteurs ou autrices. Par ailleurs, la pratique documentaire commence bien en amont du montage, avant même la prise de son qui est elle-même écriture. Dès l'entrée sur le terrain, dans leur manière de se présenter et d'entrer en contact avec les personnes pressenties pour l'enregistrement, les documentaristes définissent un cadre d'interaction qui informe la parole à venir. Par conséquent, l'étude des positionnements éthiques des auteurs et autrices nécessite de considérer, au-delà de la forme finie, fixée par le montage, un ensemble de gestes : les méthodes d'enregistrement, le type de relation instauré avec les protagonistes, l'agencement des voix récoltées au montage, et les

---

24. *Ibid.*, p. 151.

25. DEMANZE Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti, 2019, p. 27.

26. MORIN Cécile, « Le cliquetis des linotypes. Les mondes du travail dans les documentaires de France Culture, années 1980-1990 », *Socio-anthropologie*, n° 41, Publications de la Sorbonne, 2020, p. 163-178.

manières de restituer aux participants le travail terminé. Cela revient finalement à écouter les documentaires sonores non seulement comme des œuvres, mais comme des « *praxis* globale[s]<sup>27</sup> », selon l'expression proposée par Frédéric Pouillaude, *praxis* dans lesquelles la situation d'enregistrement et tout ce qui la précède importent autant que la trame de la pièce. À travers de cette *praxis*, chaque documentariste est amené à adopter un « ethos », c'est-à-dire un ensemble « de dispositions à dimension éthique, de principes pratiques<sup>28</sup> » qui correspondent aussi à une stylistique globale de l'œuvre sonore.

## 2. Trois exemples d'ethos documentaires et de poétiques sonores

Je vais maintenant évoquer trois pièces radiophoniques, de Mehdi Ahoudig, Sylvie Gasteau et Raphaël Krafft, qui présentent différentes manières d'écrire avec les voix des autres. Le documentaire sonore a une identité générique instable. Souvent produit dans des espaces médiatiques qui ont à la fois un pôle artistique et un pôle journalistique<sup>29</sup>, il peut être rattaché à l'un comme à l'autre. Si les auteurs et autrice des pièces choisies ne se reconnaissent pas tous comme documentaristes, ils et elle ont diffusé les pièces en question dans des créneaux qui ont une couleur éditoriale commune : d'un côté les émissions de France Culture se réclamant d'une « radio cousue main<sup>30</sup> » (*LSD, la série documentaire* et *Création on Air*), de l'autre, Arte Radio, productrice de « reportages, témoignages et bruits pas sages » et revendiquant une « passion pour le récit sonore<sup>31</sup> ». L'analyse de leur positionnement s'appuie sur des entretiens réalisés en 2020 et 2021, dans le cadre de ma thèse. Sauf précision contraire, les paroles citées entre guillemets dans les paragraphes suivants en sont issues.

### 2.1. Voix en action et journaliste embarqué

Le premier exemple est un documentaire de Raphaël Krafft, réalisé par Guillaume Baldy intitulé « Nord-Mali, l'opération Iroquois ». Il constitue le premier épisode d'une série sur l'armée française diffusée dans *LSD* en 2017. Raphaël Krafft se revendique comme journaliste plutôt

---

27. POUILLAUDE Frédéric, *Représentations factuelles : art et pratiques documentaires*, Paris, Éditions du Cerf, 2020, p. 152.

28. BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, France, Les Ed. de Minuit, 1984, p. 133

29. Voir GLEVAREC Hervé, *France Culture à l'œuvre : dynamique des professions et mise en forme radiophonique*, Paris, CNRS, 2001

30. Selon le lancement de l'émission *LSD*, présentée par Perrine Kervran.

31. Page de présentation de l'émission, [https://www.arteradio.com/content/informations\\_et\\_contacts](https://www.arteradio.com/content/informations_et_contacts), consultée le 13/06/2022.

qu'auteur de radio. Il travaille sur des terrains souvent lointains, parfois dangereux, dans la tradition du grand reportage. Ses émissions donnent à entendre des situations concrètes à forte portée politique : il couvre notamment la crise de l'accueil des personnes migrantes<sup>32</sup>, et a fait plusieurs tours de France à vélo en périodes d'élections<sup>33</sup>. Il rend compte de ces situations à échelle humaine, en donnant la parole aux acteurs et actrices qui y sont impliqués, tout en donnant des informations sur le contexte global.

Dans « Nord-Mali, l'opération Iroquois », les personnages sont les militaires de l'armée française : des officiers supérieurs et des soldats d'infanterie. Face au micro, leurs voix s'expriment dans un langage militaire très codifié, qui laisse parfois place à des « paroles sensibles » plus subjectives quand les soldats baissent la garde, à la faveur d'une plaisanterie de l'intervieweur ou d'un « moment de poésie » où ils témoignent de leur expérience du désert et de la difficulté psychologique de la mission. Raphaël Krafft utilise pour les capter un micro MS de bonne qualité, mais « tout-terrain », qu'il tient toujours à la main, ce qui lui permet dit-il d'installer une proximité physique avec l'interviewé et une relation fondée sur « l'égalité du regard ». Ces paroles directes, d'interview, alternent avec des voix en situation, participant d'une action, ponctuées par les questions du reporter. Raphaël Krafft revendique un rapport franc et transparent vis à vis des personnes qu'il enregistre. Mais il évoque aussi pour décrire sa posture la figure du « confesseur », faite à la fois d'empathie et d'autorité. En effet le reporter n'hésite pas se montrer critique, à poser « des questions qui fâchent », non coupées au montage, interrogeant les protocoles d'action des militaires (comme le fait tirer en direction d'une silhouette suspecte avant qu'elle soit identifiée) ou le climat émotionnel qui accompagne la mission, notamment l'exaltation des hommes à l'approche des mêmes suspects qui se révéleront être de simples bergers accompagnant leur troupeau. Ancien engagé, sa connaissance des codes militaires lui permet de ne pas dépasser la limite au-delà de laquelle il trahirait la confiance de ses interlocuteurs. Au contraire, le montage fait entendre la relation de camaraderie – et de connivence masculine – qu'il noue avec les soldats, les tutoyant volontiers, plaisantant avec

---

32. On peut citer par exemple son reportage « Quand des mineurs africains sont abandonnés dans la montagne », réalisé par Annie Brault, dans *Le Magazine de la rédaction*, France Culture, 17 novembre 2017, ou les quatre épisodes de « Les impasses de la migration », réalisé par Guillaume Baldy, dans *La Série Documentaire*, France Culture, 4-7 octobre 2021.

33. Raphaël Krafft a effectué ces tournées à vélo en compagnie de son confrère Alexis Montchovet. Les deux journalistes ont diffusé des chroniques quotidiennes dans la matinale de France Culture, pendant la campagne pour les élections législatives, du 21 mai au 8 juin 2007, ainsi que dans l'émission *Travaux publics* animée par Jean Lebrun. En 2012, ils reproduisent l'expérience dans le cadre des présidentielles, avec *La campagne à vélo*, un web documentaire diffusé sur les réseaux sociaux (Facebook et Twitter), coproduit par France Tv Info, France Bleu et Playprod.



eux, et partageant leurs conditions de vie le temps du tournage. La voix de Raphaël Krafft intervient aussi régulièrement, pour indiquer le contexte d'une prise de parole, décrire un lieu, ou situer dans le temps un enregistrement. Ce n'est pas une voix off enregistrée en studio, mais plutôt un ensemble de notes orales qui légendent le son. Il assume ainsi pleinement une fonction de régie dans la narration.

Sa posture, que l'on pourrait qualifier comme un ethos de reporter, oscille donc au fil du documentaire entre une prise de distance qui va de pair avec la prétention à l'objectivité, et une empathie manifeste vis-à-vis des soldats aux côtés desquels il est embarqué (son expérience physique du terrain participant d'ailleurs à légitimer le contenu rapporté). L'ethos du reporter semble viser le juste milieu entre ces deux pôles. Mais cet équilibre évolue en fonction des sujets traités par le journaliste : dans son documentaire *Passeur*<sup>34</sup>, l'empathie l'emporte, et c'est sa propre voix qui prend le devant pour se mettre en scène plus embarqué encore par la situation qu'il était venu documenter, puisqu'il décide d'aider des réfugiés à franchir la frontière.

## **2.2. Les voix de la réalité : une polyphonie inquiète**

*Qui a connu Lolita ?* est un récit élaboré par Mehdi Ahoudig à partir d'une enquête menée avec Anouk Batard au sein de Radio Grenouille puis diffusée par Arte Radio en 2010. Mehdi Ahoudig se présente comme documentariste. Il pratique l'art du son (« certainement le meilleur outil pour le documentaire ») à travers des réalisations radiophoniques, mais aussi en tant qu'ingénieur du son pour le théâtre et réalisateur de films. Il s'intéresse essentiellement à des sujets de société, et notamment à la vie dans les quartiers populaires.

*Qui a connu Lolita ?* fait entendre une grande diversité de personnages (en termes de genre, de classe sociales et d'origines géographiques) interrogés sur les circonstances de la mort de Lolita et ses deux enfants retrouvés dans leur appartement, à Marseille. Sous le motif du fait divers, le genre du récit tient à la fois du thriller policier et du tableau réaliste, car l'enquête est aussi un prétexte pour dresser le portrait d'un quartier. On entend les voix des riverains, de la voisine de Lolita, des membres de la communauté cap-verdienne de Marseille, d'un vice-procureur, d'un directeur d'école primaire, d'un prêtre... Ces personnes sont enregistrées dans des espaces publics, sur leur lieu de travail où chez elles. Mehdi Ahoudig réalise les entretiens avec un

---

34. KRAFFT Raphaël & NAVARRE Jean-Philippe, « Passeur – Comment j'ai fait passer la frontière à des réfugiés », série « Passer les frontières, 4 histoires de frontières », pour *LSD, La série documentaire*, diffusé le 12/09/2016 sur France Culture.

micro perché, positionné en dessous du visage et non en face afin de laisser de l'espace à l'interviewé. Il choisit la stéréo pour ne pas emprisonner la parole dans la situation d'interview et ménager la possibilité d'une sortie, d'un déplacement, d'une expression gestuelle spontanée. Au montage, le dispositif d'enregistrement n'est pas explicité comme chez Raphaël Krafft : les questions sont coupées et les voix données à entendre dans leur élément, d'où un certain effet de réalisme. Il en résulte un récit polyphonique, où les prises de paroles se contredisent, diffèrent l'interprétation. L'effet produit est un « relativisme linguistique<sup>35</sup> » dans lequel aucune voix n'a plus d'autorité qu'une autre. La parole est mise en scène dans son échec à rendre compte du réel. Le rôle des auteurs n'est alors plus de révéler une vérité, mais de donner à sentir les paradoxes de l'affaire. Par ailleurs, comme dans l'exemple précédent, une parole vive est enregistrée en situation mais il s'agit moins de rendre compte d'une action que de faire entendre des instants signifiants qui évoquent indirectement, de manière oblique, métaphorique, le sujet de l'enquête. On peut citer par exemple une scène enregistrée dans une église où un mendiant se voit refuser l'aumône par le prêtre. Captée par le micro, elle reflète à l'échelle d'une seule interaction des thèmes qui traversent le documentaire : la contradiction entre la solidarité revendiquée par la communauté et la solitude des personnes les plus précaires, mais aussi l'impossibilité d'accorder et de recevoir de l'aide.

Il se dégage ainsi du documentaire un ethos d'enquêteur, ou de détective, mais marqué par une suspension du jugement. Dans l'absence de dénouement qui caractérise nombre de récits d'enquêtes contemporains, Laurent Demanze voit une manière de troquer « le désir de comblement herméneutique<sup>36</sup> » contre une « ouverture infinie de la pensivité<sup>37</sup> » – un terme qu'il emprunte à Roland Barthes – par laquelle l'énigme est maintenue. Le récit produit alors « une adresse éthique : non plus penser une vérité, formuler une conclusion, mais penser à un individu, dans une teneur fortement dédicatoire du récit<sup>38</sup>. » Le documentaire de Mehdi Ahoudig et Anouk Batard, peut ainsi s'entendre comme un tombeau, au sens littéraire, un tombeau de voix à la mémoire de Lolita.

### **2. 3. Parler ensemble : l'amitié comme mode documentaire**

---

35. BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 145

36. DEMANZE Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête*, op. cit., p. 272

37. *Ibid.*, p. 275

38. *Ibid.*, p. 277

Le dernier cas de cette étude est une pièce de Sylvie Gasteau, réalisée par Benjamin Chauvin, Alain Joubert et Anne Fleury, « Anne de Jongh la rebelle à Licorne », diffusé en 2016 dans *Création on Air* sur France Culture. Sylvie Gasteau ne se réclame pas du documentaire, elle préfère le terme d' « émission » ou d' « essai radiophonique » pour désigner ses productions qui assument une hybridité générique forte, influencées par le théâtre, la poésie, la musique, et son goût du romanesque<sup>39</sup>.

Cette pièce, est un portrait à trois voix d'une femme qui vit avec un important handicap moteur, et de grandes difficultés d'élocution : Anne de Jongh. Sylvie Gasteau écrit pour présenter l'émission : « J'appréhendais d'enregistrer Anne tant parler lui coûtait d'efforts. Et j'ai très vite su qu'il fallait non pas retranscrire le récit d'Anne, mais s'en saisir comme d'une matière sonore précieuse, inédite, musicale, tout en maintenant le récit de sa vie, car Anne a beaucoup de choses à dire et a grandi dans la musique. » Pour raconter son histoire, Sylvie Gasteau fait appel à Jacques Livchine, comédien et vieil ami de Anne. Le documentaire se construit alors comme un passage de relai entre eux trois, rythmé et résolument joyeux. Il inclut aussi quelques paroles extérieures, enregistrées auprès des militants de Vivre Debout, l'association pour l'autonomie des personnes en situation de handicap dont Anne a fait partie. Sylvie Gasteau prend en charge une trame narrative, qu'elle rédige à la deuxième personne et lit devant Anne qui répond et réagit au micro. Ce dispositif est une manière de ré-adresser ce qui aurait pu être voix off à la première concernée, de la remettre en mouvement en lui donnant une forme de dialogue. Jacques Livchine quant à lui fait un récit comique de ses « quatorze souvenirs, les pires qui soient » avec Anne, que l'on entend rire avec lui, renchérir ou corriger les anecdotes. Par ailleurs, le montage de la voix de Anne permet d'aider sa parole, de la fluidifier, « de la faire toute belle ». Les chutes sont composées en un prologue musical qui ouvre la pièce. Sylvie Gasteau se distingue des exemples précédents, par la mise en scène d'une énonciation collective. Le partage de la parole et de l'écoute est au cœur de son éthique radiophonique. Elle a pour règle de commencer un travail radiophonique par le partage du casque avec celle ou celui qu'elle va enregistrer : « c'est presque un acte de politesse », dit-elle. Ici, il ne s'agit pas de poser des questions à son héroïne, mais d'enregistrer une conversation entre amis adressée à un

---

39. En témoignent respectivement ses émissions, toutes diffusées sur France Culture : « Jacques Livchine à la fête », réalisée par Anne Fleury pour *Surpris par la nuit*, diffusée au printemps 2009 ; « Âme te souvient-il ? », réalisé par Pierre Pauthier, Atelier de création radiophonique, diffusée le 5 novembre 2014 ; « Variations Martin Luther King around the dream », réalisée par Pierre Pauthier, L'Atelier de la création, diffusé le 12 juillet 2015 et la série d'été en 25 épisodes « À la recherche de Don Quichotte », réalisée par Anne Fleury, et diffusée en août 2001.

public. Le dispositif est clairement affiché : le documentaire relève d'un faire ensemble. La réalisatrice adopte un positionnement solidaire car la mise en voix collective de la vie d'Anne participe à la lutte pour l'autonomie qu'elle a menée toute sa vie. La pratique documentaire consiste ici à parler avec et pour ses amis, avec sororité et humour, en défendant la possibilité d'une énonciation partagée et d'un monde commun. De plus, l'amitié et la complicité entre les protagonistes autorise railleries et plaisanteries qui déconstruisent la stigmatisation du handicap. On peut citer la scène où Jacques Livchine raconte l'obstination de Anne à participer à une randonnée de « théâtre de montagne » en Lozère malgré l'inaccessibilité du terrain à son fauteuil électrique, et s'exclame : « Mais quelle plaie cette fille ! Quand on est handicapée, on la ferme ! » Les rires d'Anne conjurent tout malaise, et réaffirment son désir de mettre à mal les hypocrisies et les impensés du validisme. Il ne s'agit donc pas de « donner la parole » à une personne en situation d'exclusion, mais bien plutôt, comme le dit Laurent Demanze, de « mener ensemble une critique des représentations acquises et des langues convenues de la société pour faire surgir en [elle] quelque chose d'irréductible<sup>40</sup>. » Cette posture prend tout son sens quand il s'agit de documenter les mouvements pour l'autonomie des personnes en situation de handicap dont l'un des principes est que le discours émancipatoire doit d'abord être tenu par les personnes concernées. Le droit à la parole n'est donc pas accordé par le micro tendu. Il est d'emblée revendiqué par Anne, et l'opération radiophonique s'apparente à une opération de traduction et d'amplification qui rend la parole audible et l'énonciation collective.

Le documentaire de Sylvie Gasteau s'oppose alors à celui de Mehdi Ahoudig et Anouk Batard comme un chœur s'opposerait à un récit chorale. Dans *Qui a connu Lolita ?* la construction narrative en montage alterné isole les voix dans leur vision singulière de l'évènement. Au contraire, dans *La rebelle à la licorne*, c'est en parlant d'une seule voix que les trois personnages dressent le portrait haut en couleurs de l'une d'entre eux, comme un chœur tragique, transformé ici en troupe comique.

## **Conclusion**

Trois types d'éthos se dégagent donc de ces documentaires. Le premier, l'éthos du reporter, produit un récit à visée explicative, où l'auteur cherche à se situer dans un juste milieu, entre

---

40. Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, op. cit., p. 114

empathie pour ses interlocuteurs et regard critique sur le terrain. Le second serait un ethos de détective qui « bat en brèche la nécessité d’informer en mettant en scène un exercice de perplexité<sup>41</sup> », dans un récit d’enquête polyphonique. Enfin, le troisième est un ethos d’amie, de camarade de vie et de lutte, qui met en œuvre un « geste de solidarité énonciative<sup>42</sup> » et fait du documentaire un espace de partage de la parole. Ces différents ethos sont autant de manières de recueillir les voix de celles et ceux qu’on appelle parfois les « personnages » du documentaire, et de les donner à entendre à des auditeurs et auditrices, derniers maillons dans cette circulation de la parole. Ces gestes de recueil et de mise en forme sont aussi des engagements dans l’écoute, consistant à prêter à la voix une attention qui la transforme en retour. La relation à l’origine de toute pièce sonore documentaire se définit par ces manières d’être avec l’autre, cette stylistique de la conversation dans laquelle se matérialise une éthique. Il faut alors considérer et étudier le documentaire sonore « comme un projet et une relation et non comme une fin en soi<sup>43</sup> ». Au-delà d’une production visant à esthétiser la parole de l’autre, le documentaire peut alors être décrit comme un art – c’est-à-dire et une technique et une poétique – de la rencontre.

## BIBLIOGRAPHIE

### Émissions

AHOUDIG Mehdi & BATARD Anouk, « Qui a connu Lolita ? », mis en ligne le 28 septembre 2019 sur ARTE Radio.

KRAFFT Raphaël & BALDY Guillaume (réal.), « Nord-Mali, l’opération Iroquois », série « L’armée française : des rues de Paris au désert du Sahara », *LSD, La série documentaire*, diffusé le 13/02/2017 sur France Culture.

---

41. *Ibid.*, p. 31

42. *Ibid.*, p. 20

43. GEFEN Alexandre, *L’idée de littérature : de l’art pour l’art aux écritures d’intervention*, Paris, Éditions Corti, 2021

GASTEAU Sylvie & CHAUVIN Benjamin, JOUBERT Alain, FLEURY Anne (réal.), « Anne de Jongh la rebelle à Licorne », *Création On Air*, diffusé le 08/09/2016 sur France Culture.

### Ouvrages

ANTOINE Frédéric (dir.), *Analyser la radio : méthodes et mises en pratique*, Louvain-la-Neuve, De Boeck supérieur, 2016.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Daria Olivier (trad.), Paris, Gallimard, 1978.

BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

BOURDIEU Pierre *et al.*, *La misère du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

CAILLET Aline et POUILLAUDE Frédéric, « L'hypothèse d'un art documentaire », *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 9.

CLAIR Isabelle, « Faire du terrain en féministe », *Actes de la recherche en sciences sociales*, N° 213, no 3, Le Seuil, 28 juin 2016, p. 66-83. DOI : 10.3917/arss.213.0066.

DELEU Christophe, *Les anonymes à la radio : usages, fonctions et portée de leur parole*, Bruxelles, De Boeck, 2006.

DELEU Christophe, *Le documentaire radiophonique*, Paris, L'Harmattan, Ina éditions, 2013.

DEMANZE Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti, 2019.

FARABET René, *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*, Arles, Phonurgia nova, 1994.

FASSIN Didier, « Introduction. L'inquiétude ethnographique », dans Didier Fassin et Alban Bensa, *Les politiques de l'enquête*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2008, p. 7-15. DOI : 10.3917/dec.fassi.2008.01.0007.

FELLOUS Colette, « Le roman des voix. Entretien avec Christophe Deleu », *Komodo 21*, Nuits

magnétiques (1978-1999) : la part des écrivains, n° 13, 2021 (en ligne : <http://komodo21.fr/le-roman-des-voix-entretien-avec-christophe-deleu/> ; consulté le 12 mai 2022).

FOSTER Hal, « L'artiste comme ethnographe, ou la "fin de l'Histoire" signifie-t-elle le retour à l'anthropologie ? », Marine Planche (trad.), dans *Face à l'histoire, 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 498-504.

FOSTER Hal, *Le retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht (trad.), Bruxelles, la Lettre volée, coll. « Essais », 2005.

GEFEN Alexandre, *L'idée de littérature : de l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris, Éditions Corti, 2021

GLEVAREC Hervé, *France Culture à l'œuvre : dynamique des professions et mise en forme radiophonique*, Paris, CNRS, 2001.

LECACHEUR Maud, « Une archéologie du livre de voix », *Fabula / Les colloques*, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie, Acta Fabula / Équipe de recherche Fabula, 2022 (en ligne : <https://www.fabula.org:443/colloques/document8102.php> ; consulté le 10 mai 2022).

LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1971.

MORIN Cécile, « Le cliquetis des linotypes. Les mondes du travail dans les documentaires de France Culture, années 1980-1990 », *Socio-anthropologie*, n°41, Publications de la Sorbonne, 2020, p. 163-178. DOI : 10.4000/socio-anthropologie.7007

MORTLEY Kaye, *La tentation du son*, Arles, Phonurgia nova éditions, 2013.

NEWMAN Nic, Richard FLETCHER, Anne SCHULZ, Simge ANDI et Rasmus Kleis NIELSEN, *Reuters Institute Digital News Report 2020*, Oxford, Reuters Institute for the Study of Journalism, 2020.

NICHOLS Bill, *Introduction to documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.

POULLAUDE Frédéric, *Représentations factuelles : art et pratiques documentaires*, Paris, Éditions du Cerf, 2020.

SCHWARTZ Olivier, *Le monde privé des ouvriers. Hommes et femmes du Nord.*, Paris, Presses

universitaires de France, 1990.

ROSSET Christian (dir.), *Yann Paranthoën : l'art de la radio*, Arles, Phonurgia nova, 2009.

WINN Ross, « 2021 Podcast Stats & Facts », sur *Podcast Insights*, 28 décembre 2021 (en ligne : <https://www.podcastinsights.com/podcast-statistics/> ; consulté le 13 juin 2022).